

## Les snapshots

L'histoire de l'art et le tournant ethnographique

**Geoffrey Batchen**

Traducteur : Marine Sangis

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/999>

ISSN : 1777-5302

### Éditeur

Société française de photographie

### Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2008

ISBN : 9782911961229

ISSN : 1270-9050

### Référence électronique

Geoffrey Batchen, « Les snapshots », *Études photographiques* [En ligne], 22 | septembre 2008, mis en ligne le 04 juin 2009, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/999>

---

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Propriété intellectuelle

---

# Les snapshots

L'histoire de l'art et le tournant ethnographique

**Geoffrey Batchen**

Traduction : Marine Sangis

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

Une version de cet article a été publiée en anglais dans *Photographies* (2008, n° 2) et en japonais dans *Photographers' Gallery Press* (2008, n° 7).



Fig. 1. Amateur anonyme, petite fille sur le pas de la porte, tirage gélatino-argentique, 12 x 7,6 cm, v. 1943-44, coll. Frank Maresca/ The Newark Museum, New Jersey.

- 1 L'histoire de l'art a son cauchemar : les images ennuyeuses. J'entends par là les instantanés, qui forment le plus incontournable et le plus populaire des genres photographiques. J'aborderai donc ici le problème que pose l'écriture d'une histoire consacrée à l'instantané. Un problème qui tient à l'embarras du choix qui s'impose, lorsqu'il s'agit de retenir ou d'écarter des images ; ou, plus précisément, d'imaginer un principe sur lequel fonder des jugements de valeur, composante essentielle d'une pratique traditionnelle de l'histoire de l'art. À bien des égards, l'instantané se dérobe à cette pratique, tout comme le fait la photographie en règle générale. En ce sens, on pourrait dire que l'instantané est à l'histoire de la photographie ce que la photographie est à l'histoire de l'art : une sérieuse menace pour le bon équilibre de sa discipline d'accueil. Une menace que certains qualifient de « tournant ethnographique ». Bien qu'entièrement consacré à l'instantané, cet article aborde également les questions de méthodologie qui résultent de cette confrontation forcée de l'histoire de l'art avec la présence spectrale de son autre.
- 2 Une fillette se tient dans l'embrasure d'une porte, elle porte un manteau qui tombe presque jusqu'au sol. Bien qu'elle soit petite, elle me regarde droit dans les yeux depuis le centre précis de l'image. Un regard direct que le photographe (sa mère ou son père) a obtenu en s'agenouillant sur l'une des marches inférieures du seuil. Derrière elle, les carreaux de la porte vitrée renvoient l'image du paysage un peu confus de troncs d'arbres et de branches qu'elle peut voir derrière moi (fig.1).
- 3 Un couple, mari et femme, selon toute apparence, dans un jardin. Lui se tient devant elle, mais l'on peut voir qu'elle a glissé ses mains sous ses bras pour lui saisir les poignets. Sa robe bleue donne son unique note de couleur à cette scène, autrement terne, dont le premier plan est presque entièrement plongé dans l'ombre. L'homme incline la tête avec

un sourire moqueur, tandis qu'elle nous scrute avec intensité par-dessus son épaule. Le rendu contrasté des regards contredit la légèreté apparente de cette saynète conjugale ( *fig.2*).

- 4 Une jeune femme coiffée d'un chapeau à larges bords détourne les yeux pour fixer, au-delà des flots, un point vague sur la ligne d'horizon. La statue de la liberté, probablement. Fidèle au défaut de logique de la photographie, la jeune femme surplombe le monument (c'est tout dire du réalisme de l'image photographique). Cependant, sa propre silhouette est de même menacée par deux immenses doigts noirs qui se sont égarés sur la lentille au moment de la prise de vue, et sont à présent plaqués sur le côté gauche de l'image. Il en résulte une composition improbable, que seul son état photographique a rendu possible ( voir *fig. 3*).
- 5 Il s'agit, bien entendu, de descriptions de photos de famille, trois spécimens plus ou moins arbitrairement choisis dans un fonds inépuisable d'images du même type. On a dit qu'à chaque seconde, les Américains prennent à eux seuls la quantité approximative de cinq cent cinquante instantanés. Peu importe comment cette statistique a été réalisée, elle porte à croire que le fait même de prendre ces photographies relève davantage de la névrose que du plaisir. Pourquoi prendre toutes ces images ? Et que sommes-nous censés en faire maintenant ? De mon point de vue d'historien de la photographie, il serait bien plus urgent de nous interroger sur la manière dont nous allons pouvoir écrire l'histoire de cette pratique. En effet, à quoi pourrait bien ressembler une histoire de l'instantané ? Et comment devrait-elle se présenter ?



- 6 *Fig. 2.* Amateur anonyme, couple dans un jardin, tirage gélatino-argentique monochrome coloré, 17,7 x 12,7 cm, v. 1940-49, coll. Frank Maresca/ The Newark Museum, New Jersey.
- 7 En dépit de l'omniprésence de la photographie de famille en tant que genre, celle-ci est à peine représentée dans les histoires de la photographie les plus usuelles ; et ce pour des raisons évidentes : la plupart de ces images sont d'un sentimentalisme exagéré dans leur

contenu, de même que répétitives et dénuées d'inspiration dans leur forme. Elles ont, par ailleurs, une valeur négligeable sur le marché des idées comme sur celui des produits. Ceci explique qu'elles n'entrent pas facilement dans le cadre d'un récit historique particulièrement attaché à poursuivre – dans le doute et l'anxiété – sa quête d'originalité, d'innovation et d'individualisme.

- 8 Mais peut-être serait-il plus judicieux d'inverser les termes de la question : l'instantané – justement parce qu'il est, parmi toutes les formes photographiques, la plus populaire et la plus importante numériquement –, représente un problème d'interprétation absolument crucial pour toute recherche quelque peu ambitieuse dans le champ de l'histoire de la photographie. Loin des préjugés artistiques qui gouvernent encore largement cette discipline, la photographie de famille nous met au défi d'inventer une autre manière de parler de la photographie, une approche qui pourrait, en quelque sorte, rendre compte de la banalité attestée de ces images photographiques.
- 9 Mais pour trouver cette nouvelle approche, il va d'abord nous falloir mettre de côté les modèles préexistants en matière d'histoire de la photographie. Reconnaissons, en premier lieu, que depuis l'annonce de l'invention de la photographie en 1839, les chercheurs se sont efforcés de concevoir une manière appropriée d'en écrire l'histoire. Au XIX<sup>e</sup> siècle, ces efforts avaient pour fil conducteur des revendications de priorité ou d'ordre nationaliste, ou bien ils s'appuyaient sur un relevé chronologique des progrès techniques. Les premières histoires des images photographiques ne parurent pas avant le tournant du XX<sup>e</sup> siècle et il s'agissait, dans l'ensemble, de biographies de photographes. Dans les années 1930, Beaumont Newhall écrivit une histoire de l'art photographique, à laquelle vinrent bientôt s'ajouter des récits du même type, établis en correspondance avec des fonds de collections publiques ou privées<sup>1</sup>. Ces publications construisirent une narration cohérente et linéaire au sein de laquelle prit place un canon d'artistes photographes et de chefs-d'œuvre, exclusivement nord-américains et européens. L'œuvre fondatrice de Newhall comprenait, dans l'ensemble de ses reproductions, quelques photographies vernaculaires, mais, pur effet du hasard, aucun instantané ne figurait parmi elles.



Fig. 3. Amateur anonyme, vue sur la statue de la Liberté, New-York, tirage gélatino-argentique, 10,7 x 6,5 cm, v. 1920-25, coll. Frank Maresca/ The Newark Museum, New Jersey.

- 10 « Une Histoire » devint rapidement « L'Histoire ». En conséquence, ce qui n'était qu'un discours d'historien d'art moderniste, avec une attention étroite et exagérée accordée aux pratiques d'avant-gardes et à l'esthétique, demeura tout au long du xx<sup>e</sup> siècle, le mode d'expression dominant en matière d'histoire de la photographie, manifeste dans les publications comme dans les expositions<sup>22</sup>. Il en a résulté que la photographie – ce phénomène culturel en pleine expansion, investissant littéralement tous les aspects de la vie moderne : de la naissance à la mort, de la sexualité à la guerre, des atomes aux planètes, du commerce à l'art – est devenue l'éternelle laissée-pour-compte de sa propre histoire (puisque seules quelques rares photographies ont été jugées dignes de figurer dans une histoire artistique du médium).
- 11 Mais cela signifie aussi que l'histoire de la photographie est encore bien souvent conçue pour obéir aux normes visuelles comme aux principes fondamentaux qui structurent l'histoire de l'art. À quelques exceptions près, l'histoire de l'art photographique a coutume d'encenser les œuvres singulières et leurs prémices, de sorte que même les objets doués d'expressions et de significations multiples sont traités comme des occurrences uniques et individuelles. La reprise de tels principes dans des publications et des expositions consacrées à l'histoire de la photographie a, entre autres effets, celui d'évacuer les caractéristiques qui font de la photographie une donnée si particulière de la culture moderne – comme par exemple, sa reproductibilité et, de fait, la possibilité de présenter toute image sous différents aspects, tailles et formats, mais également la complexité en termes de paternité artistique et d'origine qui en résulte, ou enfin, l'intégration de la pratique photographique au sein du système commercial du capitalisme et de la production de masse.

- 12 Ajoutons que la plupart des images font montre de conformisme plutôt que d'innovation ou de subversion. Aussi s'adaptent-elles mal au cadre narratif des histoires de l'art conventionnelles. Si vous observez les portraits carte-de-visite, les instantanés ou les photos de mariage – pour ne citer qu'un petit nombre des genres photographiques déconsidérés –, vous découvrirez que chaque exemple reflète une pose unique, même si celle-ci en répète fidèlement un million d'autres absolument identiques. Elles sont toutes semblables et de même, toutes légèrement différentes les unes des autres. Si nous voulons aborder l'ensemble de la photographie à travers son histoire, il va nous falloir mettre au point une approche qui s'accommode de cette économie tant visuelle que politique du « semblable mais différent ». Certainement, devons-nous, comme le dit Michel Foucault « effacer les oppositions peu réfléchies. [...] ; l'opposition entre les formes moyennes du savoir (qui en représenteraient la médiocrité quotidienne) et ses formes déviantes (qui manifesteraient la singularité ou la solitude propre au génie) [...] »<sup>3</sup>. »
- 13 On trouve chez les partisans d'une histoire de l'art photographique l'idée que la mise en valeur d'œuvres singulières et de pratiques photographiques avant-gardistes produit un modèle (à la fois artistique et sociopolitique) censé inspirer au présent des gestes transgressifs équivalents. Illusion rassurante, certes, mais je crains de n'être plus guère convaincu par cet argument, ou par ce type d'emphase historique. Une histoire normative qui privilégie les pratiques avant-gardistes, quels que soient leur époque et leur degré de contestation de l'institution, n'en est pas moins une histoire normative. Elle nourrit tout simplement l'économie du monde de l'art, pour qui ces avant-gardes révolues ne sont rien d'autre que des produits à caractère intellectuel. J'entends par là que si nous avons besoin d'une approche avant-gardiste de l'histoire, nous n'avons que faire d'une nouvelle histoire conformiste de l'avant-garde. Pour le dire vite : le problème que me posent nos histoires de la photographie traditionnelles n'est pas seulement une question de contenu (de ce qui est inclus ou non dans cette histoire). Je suis bien plus préoccupé par le mode de discours historique en tant que tel, et par la structure conceptuelle sur laquelle se fonde cette histoire.
- 14 Roland Barthes décrit un jour la photographie comme une « révolution anthropologique dans l'histoire humaine », un type de conscience « véritablement sans précédent<sup>4</sup> ». « C'est l'avènement de la photographie, dit-il, qui partage l'histoire du monde<sup>5</sup>. » Aussi intimidant que cela puisse paraître, il est absolument crucial d'écrire l'histoire de ce qui a – soi-même – partagé l'histoire. Et pourtant, la diversité et l'omniprésence modeste de la photographie en ont fait une matière historique insaisissable, contredisant les structures interprétatives et narratives traditionnelles. D'ailleurs, comment allez-vous faire pour proposer l'histoire d'une « conscience » ? Comment comptez-vous évoquer une chose aussi capitale qu'une « révolution anthropologique » ?
- 15 Comment écrire l'histoire de quelque chose qui échappe à toute définition élémentaire, n'a pas de frontières précises et fonctionne sur le principe de la réflexion (à titre d'exemple : comment envisager une photographie sans tenir compte de l'objet qu'elle représente ou de l'étendue de son contexte de réception) ? Comment concevoir et produire une voix (ou même des voix) qui soit en mesure de parler aux émotions propres à la photographie autant qu'à ses caractéristiques physiques ou formelles et à ses répercussions politiques ou économiques ? Comment parler « de » et « depuis » un point déterminé tout en tenant compte de la portée globale de la photographie et de ses multiples expressions de la diversité culturelle ? Autant de questions qui sont parties

intégrantes du problème qui se pose à nous. C'est dire la nécessité d'une "transformation systémique" de la manière dont l'histoire de la photographie est représentée, de sorte que cette histoire puisse, pour la première fois, engager un dialogue avec la photographie, envisagée sous tous ses aspects et manifestations.



Fig. 4. Amateur anonyme, sans titre (Etats-Unis), tirage gélatino-argentique, 11 x 7,5 cm, v. 1950, coll. part.

- 16 De fait, cette transformation est déjà en cours, ainsi qu'en témoigne une nouvelle génération de chercheurs interdisciplinaires qui considèrent d'emblée que la photographie est une pratique avant tout vernaculaire et a toujours consisté en une expérience globale. Je pense à des auteurs tels que Marina Warner et Jennifer Tucker, Elspeth Brown et Christopher Pinney, Carol Williams et Martha Langford, Patricia Johnston et Robin Kesley, Shawn Michelle Smith et Carol Mavor, Nicholas Mirzoeff et Elisabeth Edwards pour n'en citer que quelques-uns des plus importants<sup>6</sup>. Volontairement éclectiques, ces auteurs ont associé aux données de l'histoire de l'art et des études culturelles celles de la philosophie, de l'histoire des femmes, de l'anthropologie, des études américaines, de la littérature et de la sociologie, entre autres modèles interprétatifs. Ils s'intéressent aux photographies ordinaires et commerciales et ne se limitent pas à l'étude d'objets d'art, orientant leurs réflexions vers des questions aussi diverses que la race, la sexualité, le pouvoir et l'expérience quotidienne. En d'autres termes, ils concentrent leurs recherches sur la relation que la photographie entretient avec la vie.
- 17 Nombreux sont ceux qui, parmi ces chercheurs, accédèrent à une *maturité* intellectuelle au cours des années 1980, une période qui vit culminer le scepticisme à l'égard de la nature du savoir et de la vérité. Mais ils se sont également distingués en prenant part au débat – toujours actuel – qui a vu naître, en Amérique du Nord, la notion de culture visuelle. Ainsi qu'Abigail Solomon-Godeau l'a souligné, l'association de ces termes semble



simultanément faire référence à un objet d'étude, à un mode d'analyse et à une nouvelle discipline universitaire<sup>7</sup>. Cependant, si la culture visuelle se présente comme une proposition si stimulante, c'est justement du fait qu'elle apparaît comme un phénomène réunissant des ambitions méthodologiques, institutionnelles et archéologiques. Et c'est du simple fait qu'elle échappe à toute définition restrictive, qu'elle tire sa potentielle portée politique.

- 18 Quelque sens qu'on lui accorde, la notion de culture visuelle suppose, pour le moins, que l'on puisse inventer différents types de voix historiques permettant de poser différents types de questions historiques. Nombre de chercheurs ont été attirés, par exemple, par le genre d'analyse critique proposé par Irit Rogoff. Une pratique qui se devait, selon elle, de parler « à » un objet d'étude donné plutôt que « de » lui<sup>8</sup>. Ce qui peut s'entendre comme l'adoption d'un autre mode d'analyse, qui sera directement induit par les propriétés spécifiques de l'objet examiné (et donc que la culture visuelle développera, non pas un discours unique, mais une pluralité de discours distincts).
- 19 En ce qui me concerne, cela m'a incité à déplacer l'axe de mon analyse de l'espace des producteurs d'images à celui de leurs propriétaires, m'autorisant par là à aborder une histoire de la réception des photographies. Ainsi, le médium photographique se révèle être un mode d'appréhension dynamique plutôt qu'un enchaînement d'images statiques. De même, cela encourage l'étude des usages et genres photographiques, et non plus des seuls photographes. Cette histoire présente nécessairement des pratiques impliquant différents opérateurs et/ou des producteurs, à présent inconnus (principalement des femmes), ce qui a pour effet d'éviter le parti pris égocentrique et phallocratique des histoires de la photographie les plus traditionnelles<sup>9</sup>. La proposition de Rogoff comprend aussi le développement d'une voix délibérément subjective, ou même autobiographique, un geste qui n'est pas sans comporter quelques risques (bien que certains auteurs depuis James Agee et Roland Barthes jusqu'à Rebecca Solnit et Helen Ennis soient parvenus par ce biais à produire des textes remarquables sur la photographie<sup>10</sup>).
- 20 Mais il semble que le plus grand péril de la culture visuelle soit son affinité avec le « discours anthropologique » et, par là, avec un relativisme analytique effaçant toutes spécificités culturelles et temporelles. C'est du moins ce qu'avance Hal Foster dans une série d'articles publiés dans la revue *October*, au cours des années 1990. Dans un texte de 1996, il compare l'histoire de l'art à la culture visuelle et soutient que : « Le déplacement de l'histoire de l'art vers la culture implique un déplacement – intentionnel ou non – vers l'anthropologie en tant que discours-maître<sup>11</sup> ». Suggérant en cela que la culture visuelle serait l'équivalent discursif de l'internet, dans sa façon de réduire la spécificité matérielle des images à l'étalage d'une « imagerie » générique et désincarnée. Il en décrit les partisans comme des acteurs investis dans des « classifications d'images dont les valeurs sont admises comme approximativement équivalentes ». Ce qui signifie que le type de jugements esthétiques ou intellectuels censé distinguer un instantané de, disons, une photographie de Garry Winogrand, sera rejeté par les tenants de la culture visuelle. Pour Foster, il s'agit là d'un glissement anthropologique fondamental car, visiblement « dans le modèle ethnographique, on évolue horizontalement d'un plan à l'autre, à travers l'espace social », un mouvement qui, selon lui, pourrait encourager ce qu'il appelle une « réduction post-historique<sup>12</sup> ».



Fig. 5. Amateur anonyme, sans titre (Etats-Unis), tirage gélatino-argentique, 7 x 11,5 cm, v. 1940, coll. part.

- 21 Foster écrit cet essai presque simultanément à la parution d'un autre de ses articles, "The Artist as Ethnographer" ("Portrait de l'artiste en ethnographe"), où il se préoccupe également des questions de « l'appropriation de l'autre » et de « l'aliénation du propre » dans l'art contemporain et la critique<sup>13</sup>. Il insinue que, dans de tels cas de figures, l'approche ethnographique « peut devenir une stratégie, un jeu d'initiés qui ne favorise pas l'ouverture de l'institution, ni sa vocation publique, mais la rend plus hermétique et narcissique encore, faisant d'elle un lieu ouvert aux seuls habitués, où se ressasse une forme de critique arrogante<sup>14</sup> ». Bien qu'il considère que critiques et historiens soient parties prenantes dans ce « tournant ethnographique », il ne cite et ne développe, à titre d'exemple, que des cas d'artistes, tel Fred Wilson qui réalise des installations. Cette insistance même révèle le fondement ethnographique du propre discours de Foster sur l'histoire de l'art, qui se distingue par un ton très particulier, s'exprimant à propos et au nom des artistes comme s'il s'agissait de francs-tireurs créatifs, membres d'une tribu, étrange et égarée, opérant dans les marges de la culture ordinaire. Cependant, comme le montre Matthew Rampley, le « tournant ethnographique », identifié par Foster comme une innovation dérangeante, est en réalité un aspect constitutif de l'histoire de l'art depuis ses origines, la définition de l'altérité culturelle formant la logique de fond des ouvrages sur l'esthétique de Kant, Hegel, Semper, Riegel et de la plupart des figures fondatrices de la discipline<sup>15</sup>.
- 22 Néanmoins, il est probable que l'émergence récente d'un vaste champ de pratiques photographiques provenant d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine a entraîné un regain d'intérêt pour l'appréhension de l'activité culturelle par le biais de la perspective anthropologique. L'anthropologie a depuis toujours attribué une valeur utilitaire à cette activité. Les images sont créées pour quelque chose. Elles produisent des choses. Ce sont des objets sociaux qui ne se réduisent pas à leur fonction esthétique. C'est seulement lorsqu'on les met en relation avec un réseau social élargi de croyances, d'usages, d'économies et d'échanges qu'elles prennent tout leur sens. Partant, j'argumenterais que cette vision des choses a jusqu'ici contribué à accentuer – plutôt qu'à atténuer –

l'attention accordée à la spécificité du contexte social, et la sensibilité aux complications, éthiques ou autres, qui s'imposent lorsqu'il est question d'écrire face à la différence. Pour faire court, la nouvelle génération de chercheurs en photographie tient pour acquis qu'il n'y a pas qu'une photographie, mais une pluralité de photographies.

- 23 Même si Foster s'inquiète de la prépondérance de « l'image désincarnée » au sein de la culture visuelle, les anthropologues qui ont régulièrement produit des textes sur la photographie, comme Elizabeth Edwards et Christopher Pinney, ont beaucoup insisté sur la nécessité de prendre en compte la matérialité de leurs objets d'étude. Edwards a notamment écrit sur la façon dont on manipule les photographies dans les communautés aborigènes, elles sont parfois « tenues, caressées, lissées, chantées », elle a ainsi pu apporter à son analyse de cette expérience photographique particulière, des éléments sonores et tactiles, au même titre que des données visuelles<sup>16</sup>. Pinney emprunte la perspective de l'observation participante dans le cadre de son travail sur la photographie en Inde centrale, insistant sur ce qu'il appelle « l'importance de la photographie dans les relations sociales, son rôle en tant que mémorial et la question de la matérialité des images ». Dans un article plus récent, contrefaisant la *voix off* d'un documentaire commenté à la première personne, il a avancé l'idée que dans la recherche anthropologique actuelle « la subjectivité était équivalente à la nouvelle objectivité » ouvrant ainsi ce type de recherche aux procédés rhétoriques introspectifs du roman historique<sup>17</sup>.
- 24 Bien qu'il fasse mine de s'intéresser à la différence dans ses écrits, Foster a montré dans son dernier ouvrage, *Art since 1900...*, quel cas il faisait des diverses conceptions locales de la modernité en refusant de les y faire figurer<sup>18</sup>. Dans cette histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, il n'a pas réservé la moindre place à une analyse des spécificités du modernisme australien, thaï, nigérien ou péruvien, éliminant tout risque de voir ce genre de diversité culturelle perturber la structure narrative du livre<sup>19</sup>. En l'occurrence, Foster fut assez heureux de se conformer rigoureusement à la bonne vieille règle de l'hégémonie euro-américaine, que la culture visuelle conteste précisément.
- 25 Mais sa méfiance à l'égard de la culture visuelle touche, peut-être plus profondément qu'il n'y paraît, à la question de la différence. En effet, le relativisme peut aussi laisser planer plus d'un doute sur ce que Foster considère comme incontestable dans sa propre pratique de la critique d'art : ce qu'il appelle « l'intransigeance d'une sexualité, d'un inconscient ou de quelque substance capable d'excéder l'historiquement spécifique<sup>20</sup> ». On aurait quelque peine à nier que le « tournant ethnographique » dans la culture visuelle invite à envisager avec scepticisme l'idée qu'il y aurait « une sexualité », ou « un inconscient », qui, en quelque sorte, transcenderaient la spécificité de leurs conditions historiques. S'il y a une pluralité de photographies, il va de soi qu'il y a potentiellement une pluralité de sexualités et, pourquoi pas, plus d'un inconscient.
- 26 Jusqu'ici, les préoccupations de Foster semblent déplacées, intéressées, ou tout simplement mal intentionnées, mais elles ont au moins le mérite de soulever la question essentielle de la politique inhérente à tout discours sur les images. Ce qui nous force à nous attarder sur les enjeux de ces débats sibyllins, portant sur les questions de définitions et de spécificités, de voix et de sujets. Les rédacteurs d'*October* ont senti, à juste titre, poindre une menace sur l'histoire de l'art et, pour une quelconque raison, ont choisi de la défendre, renforçant ainsi la pérennité de leurs liens avec les valeurs et les intérêts de la classe dirigeante<sup>21</sup>.

- 27 Mais c'est précisément parce que je sens à quel point l'histoire importe véritablement, et combien une histoire de l'art photographique répondrait peu aux exigences de notre projet, que je gravite autour de l'éventail de possibilités offertes par la culture visuelle. Les mots sont peut-être un peu déplacés, mais disons qu'elles représentent un irrésistible désir de différence. Il me paraît clair que la culture visuelle n'offre pas qu'une simple alternative à nos conceptions actuelles de l'histoire de la photographie, mais promet un profond bouleversement au sein même de cette histoire, qui risque d'en transformer radicalement tous les paramètres existants. En ce sens, je crois qu'en matière de méthode discursive sur la photographie et principalement sur les pratiques photographiques vernaculaires, comme l'instantané, le champ émergeant de la culture visuelle ouvre toutes sortes de possibilités intéressantes.
- 28 Ce qui me ramène à ma question de départ, quelle solution envisager pour intégrer le genre de l'instantané dans une histoire de la photographie ? Mes trois premiers exemples proviennent d'une collection, comportant environ cinq cents images, récemment léguée au musée Newark du New Jersey par Frank Maresca, un marchand d'art populaire contemporain, propriétaire d'une galerie dans le quartier de Chelsea à New York<sup>22</sup>. De toute évidence, l'homme a l'œil averti et fantaisiste, car nombre d'images de la collection présentent des points de vue inattendus et variés (comme le reflet dans la porte vitrée ou la juxtaposition accidentelle de la femme, du monument et des doigts), mais également des histoires poignantes à jamais incompréhensibles, des situations sexuelles osées, ou d'autres détails d'un intérêt pictural rare. Pour toutes ces raisons, ces images ne sont pas vraiment représentatives de l'instantané familial.



Fig. 6. Amateur anonyme, sans titre (Etats-Unis), tirage gélatino-argentique, 9 x 6 cm, v. 1950, coll. part.

- 29 Ou peut-être le sont-elles ? Après tout, à quoi pourrait bien ressembler un échantillon d'instantanés représentatif ? Et comment s'y prendrait-on pour le choisir ? Voilà précisément le dilemme historique que nous allons tenter de résoudre ici.

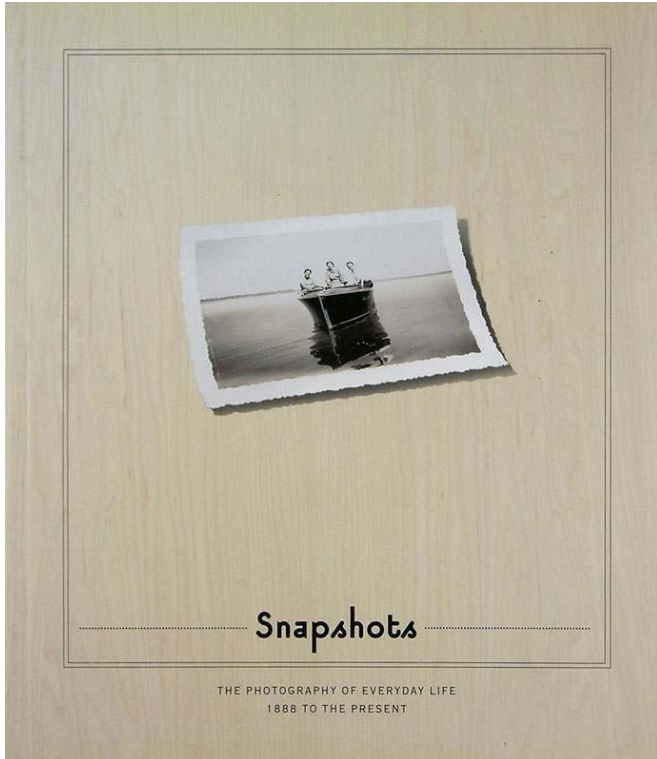


Fig. 7. Couverture du livre Snapshots. The Photography of Everyday Life, 1888 to the Present (2000), coll. part.

- 30 Et nous ne sommes certainement pas les premiers à nous y atteler. Après des décennies de dédain, on a vu surgir ces dernières années un nombre prodigieux de publications et autant d'expositions consacrées à l'instantané. Et comme vous l'aurez compris, il y a même eu des marchands d'art pour faire don de leur collection à des musées : des marchands d'art collectionneurs d'instantanés ? Des musées acceptant des donations d'instantanés ? Des livres sur les instantanés ? Mais que se passe-t-il ? Il y a encore vingt ans, on ne pouvait même pas s'en débarrasser. Pourquoi soudain un tel engouement ? Cette frénésie d'activités s'appuierait-elle sur l'hypothèse que cette forme de photographie appartient déjà et définitivement au passé ? En effet, ces différentes publications, dont la plupart sont des catalogues d'exposition des plus grands musées d'art, consacrent l'instantané alors même qu'elles le proclament mort (jamais le rapprochement étymologique entre musée et mausolée n'a été plus parlant). Il faut bien admettre que les instantanés, vus depuis notre ère numérique, sont aujourd'hui, eux-mêmes, des objets historiques, vestiges d'une phase industrielle antérieure dans le déroulement de la modernité. Ils parlent d'une époque qui n'est pas si éloignée, où l'on mettait encore des films dans les appareils et où Kodak dominait encore le marché de la photographie. Ils parlent de ma jeunesse et peut-être même de la jeunesse de toute notre culture. Comme je l'ai signalé auparavant, l'avènement des technologies numériques a amené ce type de photographie à endosser un rôle de supplément commémoratif, « non pas des sujets qu'elle décrit, mais de son propre fonctionnement en tant que système de représentation<sup>23</sup> ». Ce qui confère aux instantanés l'attrait esthétique d'une séduisante

mélancolie, qu'importe leur âge ou les particularités de leur sujet. Il est certes difficile à présent de regarder ces rectangles de gélatine d'argent ou de couleurs criardes, avec leurs bordures blanches et leur patine brillante, autrement qu'à travers le filtre déformant de la nostalgie moderniste.

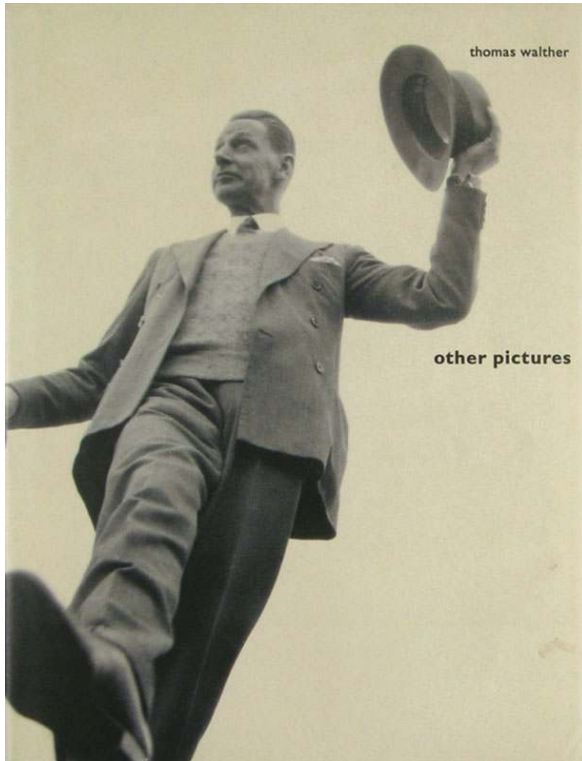


Fig. 8. Couverture du catalogue d'exposition *Other Pictures, Anonymous Photographs from the Thomas Walther Collection* (2000), coll. part.

- 31 Cela dit, les instantanés foisonnent bien souvent d'informations utiles sur le passé. On peut très bien imaginer des histoires sociales illustrées par des instantanés, ou encore une histoire sociale de l'instantané lui-même, remontant aux origines de la fondation de la société Kodak Eastman en 1888 et retraçant le développement de ses produits et de ses techniques de marketing. Kodak, en poussant les femmes à se faire les historiennes de la famille, a efficacement associé l'instantané au souvenir et à la perte, mais aussi aux valeurs et aux sentiments propres à la classe moyenne, tout en insistant pour que la photographie soit considérée comme partie intégrante de la vie quotidienne<sup>24</sup>. Ce serait sans doute une bonne histoire à raconter. Mais ce n'est certainement pas la seule. Ce n'est pas celle, par exemple, que la plupart des publications récentes ont choisi de raconter.
- 32 Parmi les plus importantes de ces publications se trouvent les deux suivantes : *Snapshots : The Photography of Everyday Life, 1888 to the Present*, publiée par le musée d'Art moderne de San Francisco en 1998, et *Other Pictures*, publiée en 2000 en relation avec une exposition d'instantanés, provenant de la collection Thomas Walther, qui se tint alors au Metropolitan Museum of Art de New York<sup>25</sup>. Dans les deux cas, les sélections d'images sont présentées avec un minimum d'appareil critique, à raison d'une image par page, sans ordre chronologique particulier, comme autant de précieux objets d'art. Et pourquoi pas ? Isolées de la sorte, dépourvues du sens que pourrait leur fournir leur contexte original, ces images deviennent précieuses et même extraordinaires. Vous passez ainsi d'une page



à l'autre, d'une image à l'autre, émerveillés par les tons brillants et l'invention formelle de ces photographies – par ailleurs ordinaires.

- 33 On dirait que l'une est de Man Ray, l'autre de Rodchenko. Elles témoignent, ainsi que le prétend Walther dans sa contribution à *Other Pictures*, que » l'appareil photo peut être une extension du génie dans les mains de tout un chacun<sup>26</sup> ». De même, elles montrent qu'un œil formé par l'histoire de l'art peut, s'il le veut, trouver des traces d'une sensibilité d'avant-garde partout où il se pose. De quoi s'agit-il ici ? Ces publications sont-elles un hommage à l'instantané, ou bien à l'œil averti de leur collectionneur/commissaire ? S'agit-il de travaux pratiques en matière d'histoire de la photographie, d'estimation artistique ou de pastiche ? Ces publications nous apprennent-elles quelque chose sur l'instantané en tant que phénomène culturel ou social, ou même en tant qu'expérience personnelle ? Réponse : à peu près rien.
- 34 En revanche, ce sur quoi elles nous informent largement, c'est l'influence persistante d'un certain type d'histoire de l'art sur l'étude de la photographie. Plus précisément, elles démontrent que la fabrication de jugements de valeurs – une pratique qui, selon Foster, sépare histoire de l'art et culture visuelle – est la bonne façon de s'y prendre pour comprendre les instantanés. Cette supposition montre à quel point les figures de rhétorique de la critique d'art ont fini par se confondre avec la pratique de l'histoire de l'art, partiellement du fait de la prépondérance du groupe *October* au cours des vingt dernières années<sup>27</sup>. Devant un grand éventail de choix possibles, Walther et Nickel ont tous deux décidé que la meilleure solution était de repérer quelques images relativement intéressantes dans la multitude disponible, comme s'ils avaient voulu défendre la cause d'un courant parallèle d'avant-garde populaire, luttant parmi nous – pauvres gens ordinaires – pour une innovation picturale. L'instantané comme *Art Outsider*.



Fig. 9. Amateur anonyme, sans titre (Etats-Unis), tirage gélatino-argentique, 7,7 x 5,2 cm, v. 1930, coll. part.

- 35 Cette approche, qui confie à une poignée d'exemples exceptionnels la charge de représenter un genre aux expressions par ailleurs infinies, est renouvelée dans *Photo trouvée*, une anthologie d'images trouvées, publiée en France en 2006<sup>28</sup>. Nous avons affaire ici à des instantanés, qui se regardent comme un genre d'exercice surréaliste, comme si la nature subjective de la sélection était elle-même une réflexion sur les impasses du travail de commissaire. Face à des choix innombrables, le hasard semble se révéler la seule méthode historique capable de représenter ce type d'images convenablement. Une fois de plus, la plupart de ces images nous arrivent avec un trop plein d'effets, obtenus vraisemblablement à l'insu de leurs opérateurs : incidents burlesques, doubles expositions, reflets étranges, gestes ou positions inexplicables, situations confuses. Elles sont toutes l'œuvre de photographes aujourd'hui inconnus, réalisées dans des conditions sur lesquelles on ne peut que spéculer. Élevées au rang d'art populaire, elles ont aussi fait l'objet d'une profonde transformation, elles sont devenues des souvenirs sans mémoire, des histoires sans paroles, bref, des énigmes.
- 36 Ce qui ne les rend pas moins intéressantes en tant qu'images. Ou peut-être doivent-elles leur semblant d'intérêt à leur isolement, au fait d'être coupées de la cacophonie visuelle de tous les instantanés du monde. Autre tentative de nous faire découvrir l'instantané, le catalogue d'exposition, *The Art of the American Snapshot 1888-1978...*, publié en 2007 par la National Gallery de Washington<sup>29</sup>. Il s'agit, sous différents aspects, de la meilleure publication à ce jour sur le sujet : bien structurée, bien écrite et bien conçue. Elle se présente comme une histoire sociale de l'instantané composée de quatre essais, remarquablement illustrée, montrant tout à la fois des publicités et des instantanés d'époque. Un type d'approche rare, qui se distingue par sa tentative de replacer l'instantané dans un contexte spécifique, faisant état des différences entre les productions des années 1920 et celles des années 1950. Ajoutons que les images sont aussi fascinantes qu'extraordinaires.
- 37 Et voilà que survient notre éternel problème. L'exposition, comme le catalogue, ont pour source une collection de huit mille instantanés (dont cent trente-huit furent donnés à la Gallery dans le cadre d'un accord *quid pro quo* courant). Ces instantanés ont été prélevés, comme vous vous en souviendrez probablement, sur les cinq cent cinquante qui sont pris toutes les secondes (le livre se risque à proposer un chiffre global de 8,9 milliards pour les seuls États-Unis en 1977). En réalité, ils ont été rassemblés par une personne formée à l'histoire de l'art qui a, bien naturellement, recherché, en guise d'exemples, des témoignages créatifs, originaux et rares de "l'art" de l'instantané. Pourtant, comme je l'ai déjà signalé, les instantanés, dans leur grande majorité, ne sont ni rares, ni particulièrement créatifs. Ils sont généralement banals, répétitifs dans leur forme picturale, et conformistes du point de vue de leurs aspirations sociales. Ces instantanés-là ne sont pas représentés ici – et, partant, 99 % du genre.
- 38 En un sens, ce livre illustre toute la difficulté de présenter une histoire de la photographie dans les limites d'une narration propre à l'histoire de l'art ou au musée d'art. Une histoire de la culture visuelle de la photographie se doit de reconnaître et de tenir compte de l'omniprésence et de l'ennui qui sont les caractéristiques visuelles les plus irréductibles du médium. Mais la National Gallery n'a guère l'intention d'organiser une exposition consacrée à des images ennuyeuses, et s'avère donc fondamentalement incapable de produire une histoire représentative de l'instantané.



- 39 On trouvera donc dans ce livre une étrange juxtaposition de textes d'histoire sociale (à l'exception du dernier chapitre qui n'en finit pas de nous vanter l'influence de l'instantané sur l'art avec un grand A) et d'illustrations présentant autant d'exemples atypiques et exceptionnels, dans la plupart des cas dépourvus de tout contexte initial significatif, et de l'intimité qui en fit, autrefois, des souvenirs. À sa décharge, le livre est intitulé *The Art of the American Snapshot*, un titre relativement honnête. Il ne nous manque plus à présent qu'une véritable histoire de l'instantané américain, une histoire davantage portée sur la vie que sur l'art. Mais quelle institution serait prête à s'en charger ou disposerait des mêmes ressources que la National Gallery pour mener à bien un projet si enthousiasmant ?
- 40 Pourquoi pas le Getty Museum de Los Angeles ? Parce qu'il l'a déjà fait en 2004, fournissant à cette occasion sa propre publication consacrée aux instantanés : *Close to Home : An American Album*. Un catalogue qui nous montre encore davantage d'instantanés tirés de l'obscurité, reproduits en couleur comme en noir et blanc, imprimés à toutes sortes d'échelles, sans le moindre intérêt pour l'objet original ni pour son contexte<sup>30</sup>. Comparée aux autres publications, la version du Getty comporte, selon moi, nombre d'images peu captivantes, si ce n'est comme documents à caractère social ou témoignages sur des époques révolues (sources d'informations sur les vêtements, voitures, meubles, loisirs et vie de famille). Peut-être que le léger désintérêt que je ressens pour elles en tant qu'images est dû à une sorte de mépris, justifié par une sensation de familiarité. Car ces instantanés particuliers ressemblent fort à ceux qui sont entassés dans ma boîte à chaussures. C'est-à-dire qu'ils ressemblent à des images de pas grand-chose. Mais celles-ci me parviennent sans le petit pincement de reconnaissance et de réminiscence qui donne une éternelle vitalité à mes photos de famille. Elles sont plus ou moins représentatives de la forme de l'instantané, mais il leur manque les caractéristiques précises qui donnent à l'instantané son importance en tant qu'artefact social. Je ne vois ici rien de plus que

d'hasardeux vestiges visuels de la vie d'un autre, comme si j'étais témoin d'un fragment d'une conversation, à présent réduite au silence.



Fig. 10. Amateur anonyme, sans titre (Etats-Unis), tirage gélatino-argentique, 11 x 7,5 cm, v. 1950, coll. part.

- 41 Ce silence imposé souligne la véritable difficulté d'écrire à propos de l'instantané. Dès l'instant où vous en prélevez un seul de la masse pour l'observer plus attentivement, vous le tuez en tant que tel. La publication du Getty, dans un discours qui s'applique à tous les instantanés, adopte et même salue ce décalage : « Libérés de leur fonction de souvenir personnel, les instantanés fascinent parce qu'ils s'ouvrent à des interprétations nouvelles et variées<sup>31</sup>. » L'intimité est remplacée par des spéculations voyeuristes, allant jusqu'à faire de l'image la plus stéréotypée un objet de fascination. Cette invitation à spéculer – nous assure-t-on – restaure entre le spectateur et la photographie l'échange créatif qui a disparu pendant le transfert des images, depuis les archives familiales jusqu'au livre d'art.
- 42 Il est certain que le fait de détacher un instantané de son contexte narratif initial nous force à nous concentrer sur des détails secondaires, et sur les effets picturaux contingents de l'encadrement et du découpage (on est alors amené à s'attarder sur des éléments internes et formels propres à la fabrication de l'image photographique, oubliant qu'il ne s'agit que d'une façon parmi d'autres de définir le sens d'une photographie)<sup>32</sup>. Toutes choses qui permettent à ces livres de transformer un acte privé en art public. Un procédé bien commode, qui dispense chacune de ces publications de se confronter au caractère spécifique de l'instantané en tant que genre photographique.
- 43 J'avancerai l'idée que ce caractère spécifique est composé d'au moins deux parties imbriquées. Nous avons, d'une part, un type d'image photographique qui – contrairement à ce que laissent entendre ces publications – tend à être prévisible dans son contenu et conformiste dans son style. D'autre part, ces mêmes images quelconques peuvent susciter et provoquer une expérience photographique de nature profondément individuelle, souvent émotionnelle et parfois même douloureuse. Autre énigme : les instantanés sont

des images ennuyeuses, mais on ne saurait vivre sans elles (curieusement les instantanés sont des images sur lesquelles on peut tout à la fois rire et pleurer). Toute étude de l'instantané digne de ce nom se doit de se confronter à la dynamique de cette contradiction (image ennuyeuse pour moi, émouvante pour toi) en s'appuyant sur une théorie de la réception photographique. Ce qui signifie : regarder de plus près la relation établie entre l'instantané et un réseau d'attentes et d'obligations débordant largement le cadre de l'image. En bref, cela implique de devoir considérer l'instantané, comme un procédé social complexe et comme un talisman personnel, plutôt que comme un objet d'art statique.

- 44 Revenons à nos trois exemples initiaux, empruntés à la collection Maresca, dont on peut dire qu'ils affichent les traits les plus typiques de l'instantané. Il s'agit de photographies d'amis ou de proches, prises par des amateurs au moyen d'appareils de poche bon marché, dans l'intention précise de se fabriquer des souvenirs personnels. En tant qu'images, elles combinent humour, fraîcheur et intimité avec une mise en forme empruntée à la tradition du studio professionnel. Le sujet (une personne presque systématiquement) se tient, dans la plupart des cas, résolument au centre de l'image et fixe l'objectif, bien conscient de poser pour la postérité.
- 45 Nous ne connaissons pas ces gens, mais nous pouvons tout de même imaginer à la suite de quel scénario ils se sont trouvés là, car nous avons tous fait l'expérience de moments similaires. La petite fille a, sans aucun doute, suivi les recommandations de son photographe/père ou mère (qui a, pour sa part, bien suivi les instructions de Kodak et peut-être même celles de ses propres parents), afin de reproduire un ensemble convenu de gestes et de poses adaptés à de telles images. Par le biais de ce mimétisme, ils expriment leur désir (délibéré ou non) de correspondre aux apparences et de répondre aux attentes du mode de vie de la classe moyenne. L'instantané, en tant qu'expérience collective de fabrication d'images, illustre le combat mené par des individus singuliers pour se conformer aux exigences sociales et aux représentations visuelles imposées par leur sexe et par leur classe. Comme je l'ai dit plus haut, tout le monde veut simultanément être soi-même et comme les autres – être le même mais (légèrement) différent. Les instantanés sont, avant tout, un hymne à l'individualisme conformiste.
- 46 Cette conformité visuelle nous rend ce type d'images rassurantes et familières. Elles relient le photographe et le sujet à une vaste communauté d'aspirations et de valeurs partagées. Les instantanés travaillent ainsi à la réconciliation entre identité personnelle et identité de masse. Mais cet impératif social ne suffit pourtant pas à expliquer totalement pourquoi nous trouvons nos propres instantanés si émouvants, compte tenu de leur esthétique bas de gamme.
- 47 Peut-être faut-il se demander si le relatif manque d'imagination, sensible dans ces photographies, ne transfère pas la fonction de réflexion imaginative des artistes et sujets – là où l'historien a coutume de la chercher – au spectateur, invité par ce type d'images à regarder au-delà des apparences<sup>33</sup>. Certes, lorsque j'observe une photographie d'un être cher, je vois ce que mes proches étaient autrefois, mais je projette aussi sur l'image les sentiments que j'éprouve à l'égard de cet être-là. L'instantané convoque, dans un même regard synthétique, *ce qu'ils étaient alors et ce que je suis maintenant*.
- 48 Si nous devons nous pencher sur les cinq cents instantanés de la collection Maresca, nous remarquerions sans doute que certains d'entre eux nous sont parvenus en mauvais état. Les photographies ont été tâchées, marquées et éraflées au cours des années. L'une d'elles est même barrée d'un pli sur tout son long (et pourtant quelqu'un y tenait assez pour la

conserver). Ceci nous rappelle, qu'en dépit de leur potentielle reproductibilité à grande échelle, les instantanés sont bien souvent des images uniques. La présence de ces marques renvoie aussi au fait que ces images furent autrefois régulièrement manipulées par leurs propriétaires. Elles étaient touchées, tripotées, caressées, retournées, parfois écrites ou lues, puis, le plus souvent, rangées dans des albums prévus à cet effet. Ceux-ci formaient le support de nombre d'anecdotes, retraçant les épisodes d'un récit autobiographique épique, avec, en vedette, l'auteur de l'album (que les légendes nous désignent comme « moi »)<sup>34</sup>. Vaguement chronologique, cette narration situe en général son personnage principal au cœur d'un réseau de cercles ou d'événements sociaux et familiaux, tout en nous offrant la représentation imagée d'une vie idéalisée (les instantanés saisissant rarement des instants de tension ou de tristesse).

- 49 On pourrait sans doute suivre, sur chaque double page, une version dérivée de la même histoire narcissique initiale (moi et mes amis à la plage, moi à mon anniversaire, moi en vacances à Paris, mes amis me regardant quand je les prends en photo). La relation entre une image et la suivante constitue un élément crucial au sein de ce type de narration, car elle produit un effet relais qui vient organiser un ensemble donné en une diégèse cohérente (nombre d'images que nous voyons à présent isolées dans des livres d'art devaient sembler bien moins curieuses dans leur présentation d'origine)<sup>35</sup>. L'anonymat auquel est désormais réduit notre interlocuteur nous rappelle, une fois de plus, que ces récits imagés étaient destinés au public restreint du cercle familial et amical, autrement dit à la poignée d'individus figurant sur les images. En d'autres termes, les personnes qui regardaient ces photographies en connaissaient tous les sujets par leurs noms (et peut-être avaient-ils pris eux-mêmes quelques-uns de ces instantanés).
- 50 Les instantanés sont des objets tangibles, mais n'en sont pas moins bavards. Les sujets de ces photographies furent autrefois appelés à voix haute, discutés, plaisantés, diffamés, ridiculisés, réinterprétés et contestés dans des échanges verbaux<sup>36</sup>. On ne contemplait pas ces images dans un silence respectueux, et il devrait toujours en être ainsi. Mais qu'est-ce qu'un instantané dont on a confisqué la parole ? Qu'a-t-il à nous dire maintenant ? Dès lors que tout ce bavardage s'est éteint, et qu'il ne nous reste plus que son emballage et son prétexte. Que peuvent bien nous raconter ces instantanés trouvés, au-delà du regrettable fait de leur propre disparition en tant qu'artefacts personnels signifiants ?



Fig. 11. Amateur anonyme, page d'un album de famille (Etats-Unis), tirage gélatino-argentique, v. 1920, coll. part.

- 51 Soit, on peut aussi les considérer comme une profession de foi collective au beau milieu d'un monde laïque rongé de scepticisme. L'instantané est, à l'instar de toute photographie, une trace indicielle de la présence de son sujet, elle confirme la réalité de son existence, tout en s'en faisant le souvenir ; une trace susceptible de survivre, tel un talisman précaire, au-delà même de la disparition de son sujet. C'est bien davantage la nécessité de fournir des preuves de cette existence, de déclarer, en termes visuels, « j'étais là », qui nous entraîne à photographier sans relâche, plutôt que les qualités intrinsèques des images que nous produisons.



Fig. 12. Amateur anonyme, page d'un album de famille (Etats-Unis), tirage gélatino-argentique, v. 1920, coll. part.

- 52 L'étude sociologique que Pierre Bourdieu a consacrée à ce qu'il a appelé « un art moyen », publiée en 1965, décrit la présentation d'albums de famille comme un « rite d'intégration », l'album fait office de « facteur d'unification » et il a « la netteté presque coquette d'un monument funéraire fidèlement fréquenté<sup>37</sup> ». Il montre, entre autres, que les photographies de famille peuvent être prises avec n'importe quel appareil et que, de la même manière, un appareil instantané peut prendre une grande variété d'images de types différents. C'est sa fonction qui fait de l'instantané ce qu'il est, non pas ses qualités picturales, et cette fonction est déterminée par le réseau de relations sociales dont il participe. Bourdieu fait valoir la perspective ethnologique dont il enrichit son analyse en comparant explicitement la photographie de famille aux « Churinga, ces objets en bois ou en pierre décorée, qui représentent le corps d'un ancêtre particulier. Des objets que, chez les Arandas, on présente solennellement à la personne vivante désignée pour être la réincarnation de cet ancêtre, et qui sont régulièrement sortis afin d'être inspectés et vénérés<sup>38</sup> ».
- 53 Bourdieu insiste sur le caractère primitif de notre relation aux images, en nous renvoyant aux objets fétiches les plus primitifs à ses yeux, soit ceux dont se servaient les aborigènes. La comparaison peut paraître déplacée aujourd'hui, mais qui pourrait nier la force de la relation qu'il tente de décrire ? On dit souvent de nos photographies qu'elles seraient la première chose que nous sauverions d'un immeuble en flammes, c'est pourtant un type d'images que l'on regarde assez peu et, le cas échéant, dans un cadre essentiellement familial et privé, chargé de réminiscences imaginaires et d'émotions mitigées. Il nous faut les avoir (c'est-à-dire : savoir que nous les avons) mais nous n'éprouvons pas forcément le besoin de les voir. L'ironie vient du fait que nous prenons des photographies comme pour nier l'hypothèse de la mort, comme pour figer le temps dans sa course – et nous avec.



Mais cette image même, en nous inscrivant irrémédiablement dans le passé, est en soi une petite sentence de mort, une préfiguration de notre propre disparition. Elle scande les temps passés et l'inéluctable fuite du temps. Tout instantané, peu importe son sujet, en nous parlant simultanément de la vie et de la mort, incarne ce message paradoxal.

- 54 Un thème que Roland Barthes a largement abordé dans son ultime ouvrage, *La Chambre claire*. Ceux qui s'intéressent au type d'écrits qu'on appelle maintenant culture visuelle, voient dans ce livre un texte exemplaire sur bien des points<sup>39</sup>. Cet essai dont l'influence est notoire, se présente d'une part comme un roman autobiographique et d'autre part comme une méditation philosophique. Mais il s'agit également d'une approche narrative de la photographie qui accorde, de manière inédite, un rôle crucial à l'expérience de l'instantané. Toutefois, ce qui fait le principal intérêt de ce texte c'est *la manière* dont Barthes a choisi de parler de cette expérience.
- 55 J'ai dit ailleurs que *La Chambre claire*, par son choix d'illustrations soigneusement déterminé, ses circonvolutions temporelles, sa logique complémentaire, ses termes binaires et sa mise en page inversée (en réalité empruntée à la *Petite histoire de la photographie* que Walter Benjamin publia en 1931), présente une vision historique de la photographie délibérément structurée *comme une photographie*<sup>40</sup>. Plus simplement, le livre cherche à nous dire certaines choses sur la photographie, en devenant lui-même photographique, et en nous introduisant à une expérience spécifiquement photographique.
- 56 Comme Benjamin l'avait fait avant lui, Barthes sonde la matière même de la photographie, en laissant son texte en endosser les caractéristiques les plus essentielles, tel le jeu entre négativité et positivité qui se trouve au cœur de la plupart des pratiques photographiques. Articulées ensemble, ces caractéristiques deviennent alors les principes structurant de son écriture. Son livre peut, par ce biais, aborder de front les questions de diffusion, de réception et de production de la photographie, tout en l'envisageant sous tous ses aspects, qu'ils soient visibles (images et pratiques) ou invisibles (effets et expériences). Laisant de côté la chronologie comme mode d'organisation, Barthes s'intéresse essentiellement à des photographies ordinaires, non à des chefs-d'œuvre, et il ouvre à son analyse le champ entier de la photographie, tout en évitant de s'inféoder aux préjugés de l'histoire de l'art. Il recherche la représentativité plutôt que l'exhaustivité et va même jusqu'à envisager la possibilité d'une histoire de la photographie fondée sur une seule et unique image (qu'il ne nous donne pas à voir). Pour résumer, l'approche analytique développée dans *La Chambre claire* produit une histoire qui traite *de la* photographie et non pas uniquement *des* photographies.
- 57 Barthes évoque, sur un ton très personnel et émouvant, le souvenir de sa mère disparue que vient réveiller la découverte d'une simple photographie d'elle, ternie par les années. Bien qu'il décrive en détail cette photographie de famille « ses coins mâchés, le sépia pâli », il refuse cependant de nous la montrer. Un geste habile, car la présence absence de cette photographie de sa mère, dite « du jardin d'hiver », laisse un vide à l'intérieur duquel chaque lecteur peut projeter ses propres images représentant un être cher. Barthes fait donc, dans ce livre, ce qu'aucune des autres histoires consacrées à l'instantané n'a osé faire, il nous décrit l'instantané essentiel, sans pour autant nous le présenter, nous demandant d'effectuer ce travail pour lui, en nous en fabriquant nous-même une image mentale. En conséquence, l'infini et le zéro – tous les instantanés jamais pris et celui évoqué, mais éternellement absent – coïncident sans fin. De cette façon, Barthes construit un espace textuel, un vortex imaginaire, dans lequel toute l'histoire de

l'instantané peut prendre place, sans qu'il soit nécessaire de transférer aucune image appartenant à cette histoire dans l'espace public et, par là, de la détourner de ce qu'elle est fondamentalement.

- 58 Quelque vingt-huit ans après sa mort, le fantôme de Barthes ne cesse de hanter notre appréhension de la photographie, alors même que les spécificités têtues de l'expérience photographique viennent tourmenter la pratique de l'histoire de l'art. La brève ethnographie de l'instantané que je développe ici a montré que l'histoire de l'art traditionnelle et conservatrice, disons, à la manière de Hal Foster, n'est manifestement pas adaptée aux problèmes que pose ce genre de photographie, voire à la photographie en général. En me servant de *La Chambre claire* comme d'un possible modèle pour le développement d'une autre forme de récit historique, j'ai proposé que nous adoptions un type d'oscillation analytique similaire à celui du livre. C'est-à-dire un va-et-vient entre tous les spécimens isolés de la culture de l'instantané que nous croisons à travers le monde et nos propres reliquaires si précieux, entre le cliché et le sublime, le même et le différent, la vérité et la fiction, le public et le privé, l'infini et le zéro. Car c'est là, dans cet espacement variable propre à ce type d'oscillation, qu'une véritable histoire de la photographie consacrée à l'instantané peut certainement se construire.



Fig. 13. Amateur anonyme, sans titre (Etats-Unis), tirage gélatino-argentique, 9,4 x 6,5 cm, v. 1930, coll. part.



---

NOTES

1. La première édition de l'histoire de Newhall fut publiée sous la forme d'un catalogue d'exposition par le Museum of Modern Art de New York en 1937, sous le titre : *Photography 1839-1937*. Une seconde édition presque identique à la première fut publiée par la suite : Beaumont NEWHALL, *Photography : A Short Critical History*, New York, Museum of Modern Art, 1938.
2. La troisième édition de l'histoire de Newhall fut publiée sous cette référence : B. NEWHALL, *The History of Photography from 1839 to the present day*, New York, Museum of Modern Art, 1949. Pour plus d'informations sur l'historiographie de l'histoire de la photographie, voir Martin GASSER, "Histories of Photography, 1839-1939", *History of Photography*, vol. 16, n° 2, printemps 1992, p. 50-60 ; Anne MCCAULEY, "Writing Photography's History Before Newhall", *History of Photography*, vol. 21, n° 2, été 1997, p. 87-101 ; Mary WARNER MARIEN, "What Shall We Tell The Children ? : Photography and its Text (Books)", *Afterimage*, vol. 13, n° 9, avril 1986, p. 4-7 ; Allison BERTRAND, "Beaumont Newhall's 'Photography 1839-1937' : Making History", *History of Photography*, vol. 21, n° 2, été 1997, p. 137-146.
3. Michel FOUCAULT, "Politics and the Study of Discourse" (May 1968), in Graham BURCHELL, Colin GORDON and Peter MILLER (éd.), *The Foucault Effect : Studies in Governmentality*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. 62.
4. Roland BARTHES, "Rhetoric of the Image" (1964), in *Image-Music-Text*, New York, Hill and Wang, 1977, p. 44.
5. R. BARTHES, *Camera Lucida : Reflections on Photography*, New York, Hill and Wang, 1981, p. 88.
6. Voir par exemple, Marina WARNER, *Phantasmagoria : Spirit Visions, Metaphors, and Media*, Oxford, Oxford University Press, 2006 ; Jennifer TUCKER, *Nature Exposed : Photography as Eyewitness in Victorian Science*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2005 ; Elspeth H. BROWN, *The Corporate Eye : Photography and the Rationalization of American Commercial Culture*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2005 ; Christopher PINNEY, *Camera Indica : The Social Life of Indian Photographs*, London, Reaktion Books, 1997 ; Carol J. WILLIAMS, *Framing the West : Race, Gender, and the Photographic Frontier in the Pacific Northwest*, Oxford, Oxford University Press, 2003 ; Martha LANGFORD, *Suspended Conversations : The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2001 ; Patricia JOHNSTON, *Real Fantasies : Edward Steichen's Advertising Photography*, Berkeley, University of California Press, 1997 ; Robin E. KESLEY, "Viewing the Archive : Timothy O'Sullivan's Photographs for the Wheeler Survey, 1871-74", *The Art Bulletin*, vol. LXXXV, n° 4, décembre 2003, p. 702-723 ; Shawn Michelle SMITH, *American Archives : Gender, Race, and Class in Visual Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1999 ; Carol MAVOR, *Pleasures Taken : Performances of Sexuality and Loss in Victorian Photographs*, Durham, Duke University Press, 1995 ; Nicholas MIRZOEFF, "The Shadow and the Substance : Race, Photography, and the Index", in Coco FUSCO and Brian WALLIS (éd.), *Only Skin Deep : Changing Visions of the American Self*, New York, International Center of Photography/Harry N. Abrams, 2003, p. 110-126 ; Elizabeth EDWARDS, *Raw Histories : Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford, Berg, 2001. Voir aussi : Ch. PINNEY and Nicolas PETERSON (éd.), *Photography's Other Histories*, Durham, Duke University Press, 2003.
7. Abigail SOLOMON-GODEAU, "Rubrics Cubed", *Bookforum - Artforum. the book review for art and culture*, automne 1998, p. 33, p. 39-40.
8. Irit ROGOFF, "Studying Visual Culture", in N. MIRZOEFF (éd.), *The Visual Culture Reader*, London & New York, Routledge, 1998, p. 14-26. Voir aussi : Keith MOXEY, "Nostalgia for the Real : The

Troubled Relation of Art History to Visual Studies» & “After the death of the ‘Death of the Author’”, in *The Practice of Persuasion : Paradox and Power in Art History*, Ithaca, Cornell University Press, 2001, p. 103-142.

9. Voir, par exemple, Geoffrey BACHEN, *Forget Me Not : Photography and Remembrance*, cat. exp., Amsterdam, Van Gogh Museum & Princeton Architectural Press, 2004.

10. R. BARTHES, *Camera Lucida*, op. cit. ; James AGEE and Walker EVANS, *Let Us Now Praise Famous Men*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1960 ; Rebecca SOLNIT, *River of Shadows : Eadweard Muybridge and the Technological Wild West*, New York, Viking Penguin, 2003 ; Helen ENNIS, *Margaret Michaelis : Love, Loss and Photography*, Canberra, National Gallery of Australia, 2005.

11. Hal FOSTER, “Archives without Museums”, *October*, n° 77, été 1996, p. 104.

12. *Ibid*, p. 105.

13. H. FOSTER, “The Artist as Ethnographer”, *The Return of the Real : The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MIT Press, 1996, p. 178 et 180.

14. *Ibid*, p. 196.

15. Matthew RAMPLEY, “Anthropology at the Origins of Art History”, in Alex COLES (éd.), *Site-Specificity : The Ethnographic Turn*, London, Black Dog Publishing, 2000, p. 138-163.

16. E. EDWARDS, “Photographs and the Sound of History”, *Visual Anthropology Review*, vol. 21, n° 1/2, printemps/automne 2005, p. 27-46.

17. Ch. PINNEY, “Ethnographic Tales : Subjectivity=the new objectivity”, *Bidoun*, 7, printemps 2006, p. 151-153.

18. H. FOSTER (dir.), *Art Since 1900 : Modernism, Antimodernism, Postmodernism, 1945 to the Present*, London, Thames & Hudson, 2004.

19. Voir G. BACHEN, “Art Since 1900 : Review”, *The Art Bulletin*, vol. LXXXVIII, n° 2, juin 2006, p. 376-377.

20. H. FOSTER, “Archives without Museums”, art. cit., p. 103. C’est sur ces bases-là que Foster est en mesure de produire une lecture psychanalytique de la réaction des spectateurs hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle face à des peintures de natures mortes. Voir H. FOSTER, “The Art of Fetishism : Notes on Dutch Still Life”, in Emily APTER and William PIETZ (éd.), *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1993, p. 251-265.

21. Voir Rosalind KRAUSS et H. FOSTER, “Introduction» et “Visual Culture Questionnaire”, *October*, n° 77, été 1996, p. 3-4.

22. Les paragraphes qui suivent se fondent sur mon essai/catalogue : “From Infinity to Zero”, écrit en relation avec l’exposition : “Now is Then : Snapshots from the Maresca Collection”, The Newark Museum, 2007, organisée par Marvin Heiferman. Je suis particulièrement reconnaissant à Mette Sandby pour ses précieux commentaires sur la version préparatoire de cet essai.

23. G. BACHEN, “Post-Photography”, *Each Wild Idea : Writing, Photography, History*, Cambridge, The MIT Press, 2001, p. 111.

24. Voir Ann STEPHEN, “Mass Produced Photography in Australia during the Inter-War Years”, *Art Network*, n° 9, automne 1983, p. 40-45, et Nancy Martha WEST, *Kodak and the Lens of Nostalgia*, Charlottesville and London, University Press of Virginia, 2000.

25. Douglas R. NICKEL, *Snapshots : The Photography of Everyday Life, 1888 to the present*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 1998 ; Thomas WALTHER, *Other Pictures*, Santa Fe, Twin Palms, 2000. Voir aussi : Joel SMITH, “Roll Over : The Snapshot’s Museum Afterlife”, *Afterimage*, septembre/octobre 2001, p. 8-11.

26. Th. WALTHER, “Acknowledgments”, in *Other Pictures*, op. cit., non paginé.

27. Voir ses commentaires sur “Identification of Art History with Art Criticism”, in Romy GOLAN, “Art since 1900 : review”, *The Art Bulletin*, vol. LXXXVIII, n° 2, juin 2006, p. 381-382. Golan se réfère en particulier à Hal Foster et à son « don tout à fait stupéfiant pour emballer toutes choses sous forme de paires resplendissantes, via un grand réservoir de termes psychanalytiques hautement

“hypostatiques”. » Ce qui est une preuve de plus de la volonté de Foster de présenter l’histoire de l’art et la culture visuelle sous l’angle d’une opposition binaire.

28. Michel FRIZOT et Cédric DE VEIGY, *Photo trouvée*, Paris, Phaidon, 2006.

29. Sarah GREENOUGH et Diane WAGGONER, avec Sarah KENNEL et Matthew S. WITKOVSKY, *The Art of the American Snapshot 1888-1978 : from the Collection of Robert E. Jackson*, Washington, National Gallery of Art, in association with Princeton Architectural Press, 2007.

30. D.J. WALDIE, *Close to Home : An American Album*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2004.

31. Weston NAEF et Paul MARTINEAU, *Close to Home*, brochure de l’exposition, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2004, non paginé.

32. Dans ce cadre, notez les qualités picturales « fortuitement » délibérées de cet instantané du XXe siècle reproduit dans le catalogue de l’exposition liée à l’enquête de John SZARKOWSKI pour le musée d’Art moderne : *Photography Until Now*, New York, Museum of Modern Art, 1989, p. 159. Pour ce qui est des commentaires critiques sur l’approche historique empruntée par Szarkowski dans cette exposition, voir A. SOLOMON-GODEAU, “Mandarin Modernism : ‘Photography Until Now’”, *Art in America*, no 12, décembre 1990, p. 140-149, p. 183. On s’intéressera de même à l’accueil particulièrement élogieux dont a bénéficié l’œuvre de Jacques-Henri Lartigue dans tous les musées d’art, leur permettant de distinguer un artiste majeur parmi la masse des autres producteurs d’instantanés. Voir Kevin MOORE, *Jacques Henri Lartigue : The Invention of an Artist*, Princeton, Princeton University Press, 2004.

33. Dans cet ordre d’idées, voir aussi G. BATCHEN, “Dreams of Ordinary Life : Cartes-de-visite and the Bourgeois Imagination”, in Martha LANGFORD (éd.), *Image and Imagination*, Montreal, McGill-Queen’s University Press & Le Mois de la Photo, 2005, p. 63-74, 266-268.

34. Voir Catherine WHALEN, “Finding ‘Me’”, *Afterimage*, vol. 29, n° 6, mai/juin 2002, p. 16-17.

35. R. BARTHES, “Rhetoric of the Image”, art. cit., p. 37-41.

36. Voir Martha LANGFORD, “Introduction : Show and Tell”, *Suspended Conversations : The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montreal, McGill-Queen’s University Press, 2001, p. 3-21.

37. Pierre BOURDIEU et al., *Photography : A Middle-Brow Art*, Stanford, Stanford University Press, 1990, p. 30-31.

38. *Ibid*, p. 31. Cette comparaison a été ajoutée par Bourdieu pour l’édition italienne et anglaise (NDT).

39. G. BATCHEN, “Camera Lucida : Another Little History of Photography”, in Robin KELSEY and Blake STIMSON (éd.), *The Meaning of Photography*, Williamstown, Clark Art Institute, 2008, p. 76-91 ; Walter BENJAMIN, “A Small History of Photography”, (1931), in Alan TRACHTENBERG (éd.), *Classic Essays on Photography*, New Haven, Leete’s Island Books, 1980, p. 199-216.

40. R. BARTHES, *Camera Lucida*, op. cit., p. 67.

## AUTEURS

### GEOFFREY BATCHEN

City University of New York. Geoffrey Batchen est professeur d’histoire de l’art en troisième cycle à la City University of New York, où il s’est spécialisé en histoire de la photographie. Il prépare actuellement une exposition consacrée aux parcours de Richard Beard et d’Antoine Claudet, qui se tiendra au mois d’octobre 2011 au Yale Center for British Art. Il a notamment publié *Burning*

*with Desire: The Conception of Photography* (Cambridge, The MIT Press, 1997) ; *Each Wild Idea: Writing, Photography, History* (Cambridge, The MIT Press, 2001) ; *Forget Me Not: Photography and Remembrance* (Amsterdam, Van Gogh Museum & Princeton Architectural Press, 2004) ; et *William Henry Fox Talbot* (London, Phaidon, 2008).